

## **Géneros literários medievais. Canção de gesta, lírica trovadoresca, romance**

### **Textos, performances e géneros**

No século XII, a redefinição dos géneros literários antigos (epopeia e poesia lírica) e a emergência do género moderno por excelência, o romance, surgem na paisagem linguístico-cultural do reino de França como operações estratégicas do acesso da língua vulgar à condição literária. Desencadeado por múltiplos factores, cuja interacção se enquadra no âmbito do arranque do capitalismo e da revitalização da vida urbana, um vasto e irreversível movimento de textualização da cultura invade então a Europa provocando mutações de vária ordem que atingiram o âmago da sociedade feudal.



Como Walter Ong, Jack Goody, Brian Stock, Howard Bloch e Bernard Cerquiglini mostraram, a expansão da escrita numa dada sociedade penetra e desarticula as formas de vida fundadas na comunicação oral, alterando profundamente os valores assentes na palavra em acto e na presença física, assim como os modelos de pensamento e de acção que lhes estão associados. O rito feudal da homenagem vassálica é um caso típico de celebração de um contrato no seio de um grupo social que não dispõe da

tecnologia da escrita para o registrar. A designação do vassalo como ‘homem de boca e de mãos’ (Bloch1982:170) testemunha do registo puramente oral e gestual que suporta a homenagem. A partir do momento em que a expansão da escrita institucionaliza o texto enquanto instância legitimadora do vínculo social e referência maior das práticas culturais, a língua vulgar não podia permanecer apenas como ‘falar’. Os novos ou renovados géneros literários são simultaneamente o meio e o resultado da elevação da língua vulgar à dignidade de língua de tradição textual. São eles que fundam a literatura da Europa moderna e iniciam um processo de reconfiguração da fractura linguístico-cultural que até então organizara a sociedade ocidental em dois grandes grupos: uma elite letrada e eclesiástica, falando e escrevendo em latim, e a grande massa dos iletrados, comunicando nos vários dialectos das línguas vulgares (românicas e germânicas), que inclui todas as camadas sociais desde os camponeses mais desfavorecidos aos feudais mais poderosos. O advento da literatura em língua vulgar desencadeia o processo que faz do francês a língua da cultura letrada, confinando cada vez mais o latim às práticas litúrgicas.

O processo de textualização das instituições e da vida social afectou radicalmente o estatuto e o funcionamento da performance. Única forma de transmissão e preservação dos saberes e das tradições disponível numa cultura oral, a performance define-se pela concomitância da comunicação e da recepção (e até mas mais raramente da produção) de um qualquer discurso (narrativa, poesia, sermão). A performance era um ritual marcado pelas contingências e particularidades do quadro concreto da enunciação pública e pela imanência do verbo à voz e da significação ao corpo. Ora, a partir do momento em que o discurso que o jogral transmite à audiência está fixado num manuscrito, a performance sofre uma alteração funcional. Quando o texto preside, implícita ou explicitamente, à performance, submetendo o discurso oral à lógica de

estruturação e estabilização textuais, este passa a estar em condições de se desvincular do aqui-e-agora da enunciação e aceder a um circuito longo e descontínuo em que comunicação e recepção deixam de ser simultâneas. O ponto extremo deste desfasamento é a recepção directa do texto feita na solidão da leitura silenciosa (rara mas não inexistente no século XII, mesmo entre os leigos). Assegurando ao discurso uma circulação para lá da (daquela) performance, o texto quebra a continuidade vocal entre significação e corpo e negativiza a presença física do jogral. Ao calar a língua, a escrita sobrepõe o texto ao corpo e, finalmente, substitui a voz pela letra na função de dar um suporte material à significação.

Sintomático da textualização da performance é o conflito entre o clérigo e o jogral de que dão conta os prólogos e outros metadiscursos nos romances de Béroul, Thomas, Gautier d'Arras, Chrétien de Troyes. Veja-se, por exemplo, o desprezo a que Chrétien, em *Érec*, vota a competência narrativa dos contadores: *devant des rois et des comtes, on entend d'ordinaire ceux qui content pour gagner leur vie en dire des morceaux sans lien et gêter tout le récit*. A marginalização do jogral pelo profissional da escrita assinala a apropriação da Narração pela elite intelectual urbana, que a submete a uma dupla deslocação: da palavra viva para o manuscrito e da transmissão do saber (tradição oral) para a produção de um saber activo, crítico e especulativo (tradição textual).

Mas o impacto do texto no estatuto e no funcionamento da performance tem também consequências para os géneros. No seio de uma cultura oral, a epopeia, o conto e a poesia registam um alto grau de convencionalidade e de institucionalidade que fazem do género uma formação socio-ideológica, estabelecendo uma correspondência directa entre discursos e grupos. As regras e as convenções asseguram a comunhão hermenêutica e a estabilidade do horizonte de espera. A homogeneidade e a alta

definição formal dos géneros vinculam-nos a contextos sociais e rituais bem determinados e investem-nos da função de contrato social. Ora, um dos efeitos da textualização da performance é a de problematizar a função de contrato social do género, que não desaparece mas deixa de ser evidente. A autonomia do discurso em relação à performance também o desvincula do grupo social que ajudou a formar e a que deu coesão, ainda que o grupo permaneça e que o discurso retome de certo modo os seus interesses. É o texto que abre o género a algo que não é de ordem exclusivamente colectiva e o redefine como um campo de tensão entre socialidade e singularidade. *C'est ainsi, écrit Zumthor, que le roman des XIIe-XIIIe siècles, du XIVe encore, se donne pour une réponse poétique adéquate à la demande du monde chevaleresque; mais en sous-œuvre, le travaille une tension entre ce dessein social et le désir d'un auteur* (Zumthor1987 :303). É pois necessário pensar articulada e conjuntamente aquelas que têm sido ao longo dos séculos as duas características essenciais do romance: o de ser 'un texte donné à lire plutôt qu'une parole donnée à entendre' (Vaillant2002:527); e o de ser o género que, mais do que qualquer outro, 'a développé le discours amoureux, hors de voies que les discours plus institués (du prêtre, de la loi) tenaient davantage en contrôle' (*idem:idem*).

### **Canção de gesta e emergência do estado monárquico**

O género inaugural da literatura francesa é a canção de gesta e a *Chanson de Roland*, escrita no final do século XI, o seu texto fundador. Forma medieval do género épico, a canção de gesta narra os feitos heróicos (*res gestae*) do passado, que é frequentemente o da época carolíngia, e celebra valores guerreiros e colectivos. Toda uma tradição hermenêutica que remonta ao pré-romantismo atribui à canção de gesta a função de exprimir poeticamente a constituição de um povo em nação e de fundar uma consciência nacional. Nesta tradição situa-se a tese da territorialização, que defende que

o género épico é a forma simbólico-ficcional correspondente a uma fase antropológica capital do desenvolvimento de uma dada comunidade linguística (tribo, etnia, povo). Tal fase consiste em ocupar, delimitar e defender um território. *L'épopée dit : « ce territoire est à nous. Il possède une valeur absolue »* (Paquette1988:22-3). Dando forma narrativa à identificação de uma comunidade com um território e uma língua, a epopeia inaugura o processo de formação de uma nação.

Esta tradição hermenêutica mobiliza as características formais capazes de sustentar uma percepção do género épico e, em particular, da canção de gesta, como expressão de um mundo simples e homogéneo e de um sistema de valores estanque. Assim, Eric Auerbach, em *Mimesis*, justificando a significação unívoca da canção de gesta com o estilo paratático e formulaico ; ou Howard Bloch recorrendo também à parataxe para sustentar a sua definição da canção de gesta como forma literária do próprio, construída na base da relação referencial e, como tal, imune a crises de significação. De facto, os versos decassílabos organizam-se em estrofes de dimensão desigual, chamadas *laissez*. A *laisse* é autónoma e confere à canção de gesta uma organização sintáctica descontínua tanto no plano externo da sucessão das *laissez* como no plano interno a cada *laisse*. A justaposição paratáxica produz um efeito lírico de descontinuidade e de atomismo que favorece uma percepção do discurso da canção de gesta alinhada com a tese hegeliana da imanência do sentido à vida. Um prolongamento desta tese é o que identifica formulaico e oral. As fórmulas são simultaneamente constrangimentos poéticos e formas de *stockage* do material tradicional e é a partir delas e dos motivos que as narrativas são construídas. Fortemente inspirado pela teoria de Parry e Lord, Jean Rychner defende em *L'art épique des jongleurs* que a canção de gesta é uma composição oral improvisada pelo jogral que recorre a um repertório de elementos estereotipados (motivos, fórmulas, epítetos, cenas recorrentes, episódios tipo)

para forrar o esquema da canção. Rychner entende a canção de gesta tal como Parry entende os poemas homéricos : como um código constituído ao longo de séculos por *performers* empregando um *corpus* de fórmulas e outros estereótipos. Os poemas épicos medievais seriam assim o resultado da transmissão da tradição, tal como a praticam as sociedades arcaicas.

O problema desta perspectiva é que ignora um dado essencial : a literatura em língua vulgar é produzida no quadro do vasto processo de textualização da cultura de que falamos acima. Com a textualização, a perspectiva romântica ignora também as mutações e os conflitos políticos e sociais que afectaram profundamente a sociedade do século XII. Daí a percepção do herói épico enquanto *herói colectivo*, aquele que pertence a um grupo definido por solidariedades orgânicas e comunitárias : laços de família e de parentesco, de corporação, de dependência vassálica. Identificado com a comunidade nacional e incondicionalmente devotado à sua causa, o herói da canção de gesta constitui, a par do estilo paratáxico e formulaico, a marca da conexão deste género medieval com a formação de uma nação a montante da emergência do estado, ou seja, no sentido em que a nação dá corpo à identidade étnica, linguística e territorial de uma comunidade.

Mas da canção de gesta é possível ter uma perspectiva diferente, assente na sua especificidade no seio do épico. Estudos recentes sobre a canção de gesta em geral, e sobre a *Chanson de Roland* em particular, permitiram defini-la como o encontro durável e massivo da epopeia com a política (Boutet & Strubel 1979:39). Subjacente e transversal aos ciclos em que tradicionalmente se categorizam as canções – ciclos do rei, de Guillaume e dos barões rebeldes – a problemática da função da monarquia no mundo feudal e cristão confere aos textos épicos consistência e homogeneidade ideológicas. Trata-se de uma questão socialmente fracturante que parece estar

directamente ligada à emergência do estado monárquico e à formação do seu aparelho administrativo, legislativo, judicial e policial. De facto, a restauração de um único centro de poder constituiu uma acção de grande amplitude contra a dispersão do poder por múltiplos centros autónomos, que caracteriza o feudalismo. Coadjuvado pelos burgueses e pelos clérigos, o rei apropria-se de dispositivos de penetração dos particularismos e tradições locais e de controlo institucional do social que corroem as estruturas feudais e a sua complexa rede de laços de dependência. Ora, nesta acção anti-centrífuga do estado monárquico emergente, a escrita desempenhou uma função de primeiro plano. Não apenas na produção e conservação de registos que compõem o dispositivo textual da administração central, não apenas na imposição da lei às tradições e costumes, mas também sob a forma de textos de ficção em língua vulgar, a escrita estabilizou e regularizou a língua, então também ela fragmentada em múltiplos dialectos de oïl e d'oc<sup>1</sup>. *Depuis quand parle-t-on français? Depuis qu'on l'écrit* (Cerquiglini1991:41). A escrita criou uma forma linguística comum que contribuiu decisivamente para a mobilização do sentimento ou da consciência ou da identidade nacionais.

É preciso porém precisar que o sentimento nacional resultante da acção anti-feudal da escrita ao serviço do estado monárquico é algo de fundamentalmente diferente do sentimento nacional tal como a tese da territorialização o assume, i.e., emanando de uma comunidade orgânica e aquém-estado. É que a substância textual (não falada, dispensando a presença física) do estado é um poderoso factor de abstracção universalizante ou de universalidade abstracta. Se o estado aparece como uma instância puramente simbólica, destituída de pregnância imaginária, sem olhar e sem voz, é

---

<sup>1</sup> Língua d'oïl e língua d'oc designam os dialectos românicos falados respectivamente a norte e a sul do rio Loire. Os dialectos desenvolvem particularidades fonéticas, morfológicas e lexicais sobre um fundo sintáctico comum. A língua d'oïl compreende, entre outros dialectos, o normando, o anglo-normando, o picardo; a língua d'oc inclui o provençal, o limusino, o gascão.

porque os seus mecanismos textuais desarticulam as comunidades locais, substituindo as relações sociais fundadas na palavra por relações sociais fundadas em registos. Donde resulta que *loyalty and obedience are given to a more or less standardized set of rules which lie outside the sphere of influence of the person, the family, or the community* (Stock1983:18). O estado, ou melhor, a identificação do sujeito com essa instância impessoal e abstracta que é o estado, negativiza a identificação concreta do sujeito com a comunidade a que pertence e liberta-o, ou pelo menos afrouxa o laço de dependência imediata em relação às solidariedades e (o)pressões familiares e comunitárias que se exercem pela manipulação verbal, vocal e física. No seu esforço para transcender os particularismos locais, o estado monárquico desloca a identidade particular do sujeito para coordenadas universais e abstractas (simbólicas), instituindo a tensão entre particular e universal em que consiste a política. Assim sendo, a noção de herói épico como herói colectivo, supondo uma organicidade apolítica, dificilmente dá conta do que verdadeiramente está em jogo na canção de gesta: a nação, que o rei representa, não é a comunidade, mas a nação que se suporta do estado; e aquele que se identifica com a nação não é o vassalo mas o sujeito moderno. Daí os títulos dos livros de Peter Haidu: *The subject of violence. The Song of Roland and the birth of the state* (1993) e *The subject medieval/modern. Text and governance in the Middle Ages* (2004). Considerando que a *Chanson de Roland* é o texto fundador não apenas da literatura francesa mas também do estado-nação, Haidu escreve na obra de 1993:

*The 'Roland' is the very first sign of that principle of monarchical priority, annunciatory of the eventual development of the modern nation-state, the very first sign to be found in the vernacular body politic of its signification (p.173) (...) the 'Roland' readily figures as a transitional model between feudalism and monarchy (p.146) (...) it is the earliest sign, the earliest ideological act toward the accomplishment of the reign*



*of Phillip Augustus: the establishment of the first lineaments of a French nation-state* (p.209).

Por seu lado, Alexandre Leupin considera que a *Chanson de Roland décrit ou provoque le passage, aux environs du XIIe siècle, de la féodalité internationale, fragmentée en multiples allégeances, à l'État-nation dirigé par un monarque absolu de droit divin*. Como Haidu, Leupin considera que, ao autorizar a nomeação de Roland para chefiar a retaguarda, i.e., ao consentir no sacrifício dos Doze Pares e dos seus melhores vassalos na batalha de Roncesvaux, Carlos Magno rompe violentamente o laço vassálico para instituir o poder do estado:

*Dans le cas présent, il s'agit donc de détruire la foi dans le lien vassalique féodal, fomentateur, il faut le dire, d'instabilité, d'arbitraire et de violence, et de le substituer par un nouveau lien, celui qui noue les sujets, non plus à une multitude de suzerains, mais à un seul monarque, auquel tous, même les grands nobles féodaux, doivent obéir.* (L'idole invisible du souverain).

Para Haidu e Leupin, o advento do estado monárquico só está concluído com o julgamento e a execução de Ganelon, o último sobrevivente da grande nobreza feudal. No duelo judiciário que opõe Thierry, defensor da causa do rei, e Pinabel, parente de Ganelon, a legalidade feudal é derrotada pela nova legalidade que o rei centraliza. Representada por Thierry, a legalidade monárquica prevê a reconciliação de Pinabel com o rei mas recusa liminarmente poupar a vida ao traidor. Dito de outra maneira, a lei reconhece em Pinabel um sujeito, um súbdito do rei cuja existência política e legal é independente da família a que pertence. Fiel, porém, às solidariedades de parentesco, Pinabel afirma vigorosamente que o seu dever é defender a honra da família e assim, após a vitória de Thierry, trinta parentes de Ganelon são executados por enforcamento.

A correlação entre o advento do estado e da lei que transcende e negativiza as

identidades particulares e concretas e o advento da subjectividade é sublinhada na última *laisse*. A *laisse* 291 surge como uma *laisse-a-mais* que abre uma brecha na clausura da narrativa e objecta decisivamente à tese da imanência (épica) do sentido à vida. O queixume de Carlos Magno – *si penuse est ma vie* - face à injunção divina de prosseguir a actividade guerreira manifesta o desfasamento do sujeito com o *herói colectivo*. Howard Bloch diz o seguinte sobre a *laisse* 291 :

*Car le Charlemagne de la laisse 291 n'utilise plus le langage comme un instrument rituel ou de communication servant à affirmer l'unité du groupe, mais pour exprimer une dysharmonie profonde entre les forces individuelles et les forces externes qui ont pesé sur lui. Pour dire les choses simplement, il prononce ce qui demeure le seul énoncé strictement privé de tout le poème. Il inaugure un discours qui n'est destiné qu'à lui-même.(...)Que le langage de Charlemagne s'écarte de son statut public revient à isoler l'individu de son groupe. La conclusion du 'Roland' établit ainsi une relation sans précédent entre des termes incompatibles : la tension douloureusement ressentie entre le dégoût de la guerre et la perspective d'une croisade ultérieure oppose, d'un côté, une conscience intuitive qui s'éprouve comme intérieure et personnelle, et, de l'autre, un ordre extérieure perçu comme objectif. (Bloch1989 :143-4).*

### **Os géneros corteses e a estrutura de bordo do sujeito**

Os primeiros poemas líricos em língua vulgar são as *cansos* dos trovadores, escritas em língua d'oc. O primeiro trovador conhecido é Guilherme IX, duque da Aquitânia, conde de Poitiers, que viveu entre 1071 e 1126. A sua *canso Farai un vers de dreyt nien* funda a poesia ocidental como experiência radical da linguagem na qual uma negatividade atinge o mundo e, em particular, o objecto amado, assim como o sujeito, esvaziado de conteúdo e, finalmente, a própria linguagem na sua função de articular a significação. O *vers de dreyt nien* canta o limite da linguagem, o ponto onde

ela toca o real e rompe. A partir daqui os trovadores vão precisar os contornos desta negatividade como experiência do desejo.

Em meados do século XII, os ‘trouvères’ do Norte reapropriam-se em língua d’oïl as experiências poéticas dos trovadores. Mas a sua grande criação literária é, sem dúvida, o romance. O romance deve o seu nome, *roman*, à expressão *mise en roman* que significa a tradução em língua românica de textos latinos antigos (*translatio*). Esta identidade do género e da língua mostra que o romance foi um instrumento fundamental do acesso da língua vulgar à expressão escrita e ao estatuto literário. Os romances antiquizantes, *Alexandre*, *Thèbes*, *Troyes*, *Énéas*, escritos entre 1130 e 1150, são o resultado da *mise en roman*. Em meados do século, o aparecimento do *Tristan* de Béroul e, depois, entre 1160 e 1190, o dos cinco romances arturianos de Chrétien de Troyes – *Érec et Énide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la Charrette* (*Lancelot*), *Le Chevalier au Lion* (*Yvain*), *Le Conte du Graal* (*Perceval*) - assinalam a primeira mutação da escrita romanesca: com a opção pela matéria da Bretanha, o romance põe de lado o modelo da autoridade dos textos latinos e emancipa-se da estética da *mise en roman* para se tornar plenamente *roman*. A autonomização do género romanesco, sob a forma de romance bretão ou arturiano, permitiu a reorganização textual de uma tradição oral e a sua institucionalização literária em língua românica. A matéria da Bretanha perdeu assim a sua dimensão puramente regional e folclórica e adquiriu um alcance e um valor universais. Não é certamente por acaso que a popularidade do rei Artur e a pregnância imaginária do mundo arturiano são hoje tão altas como na Idade Média. A segunda mutação fundamental do romance é a *mise en prose*. A primeira ocorrência é a do *Roman de l’Estoire dou Graal*, de Robert de Boron (1200-1210). Contemporânea das duas primeiras Continuações do *Conte du Graal*, que mantêm o verso, a obra de Robert narra em prosa a história do Graal, desde a sua origem na paixão de Cristo, até à sua

revelação última. Cortando decisivamente com a tradição do romance em verso, a prosa polariza o universo arturiano em torno do Graal e reorganiza-o em ciclo, i.e., num dispositivo escatológico de totalização do tempo e do sentido. A dupla operação de *mise en prose* e de *mise en cycle* constitui um novo regime da escrita romanesca que reelabora num sentido religioso a carga erótica do feérico bretão. Mas a prosa robertiana não acabou nem com o vigor do romance em verso nem com a pregnância do tema do amor. Em 1220, o *Lancelot* em prosa reescreve o impasse da relação amorosa, que Chrétien havia equacionado cerca de quarenta anos antes no *Chevalier de la Charrette*.

O amor é o tema maior tanto da lírica como do romance. A lírica canta a tensão de um desejo fundado na inacessibilidade do objecto (a Dama), um desejo que se defende do real sexual para sustentar a sua erecção poética.

Mal o fará, si no'm manda/venir lai on se despolha,/qu'eu sai per sa comande/prés del leih, josta l'esponda,/e'lh traya'ls sotlars be chaussans,/a genolhs et umilians,/si'lh platz que sos pés me tenda.

Ce sera grand tort à elle, si elle ne m'appelle dans la chambre où elle se déshabille, en sorte qu'à son ordre je sois près d'elle contre le bord du lit et qu'à genoux, humblement, je lui retire ses souliers bien chaussants, s'il lui plaît de me tendre le pied.

Faihz es lo vers tot a randa,/si que motz no'i deschapdolha,/ outra la terra normanda,/part la fera mar prionda;/e si'm sui de midons lonhans,/vas se'm tira com azimans/la bela cui Deus defenda.

Il est fait le chant, jusqu'au bout, sans une faiblesse, delà la terre normande, passé la sauvage et profonde mer: si je suis éloigné de ma dame, elle m'attire comme un aimant, cette belle, que Dieu garde!

Estas duas estrofes de Bernard de Ventadorn conectam o desejo e a composição lírica através do cenário fetichista. Na primeira estrofe, o fantasma protege o desejo reduzindo a coisa feminina a um objecto inerte, manejável e destacável, o qual, sendo à medida perfeita (do pé), denega a diferença sexual e o seu efeito disjuntivo e assimétrico ao nível da relação sexual. A posição servil do sujeito à beira do leito suspende o gozo da Dama (no sentido subjectivo e objectivo do genitivo) a um limiar que converte a actividade sexual na forma de um pequeno gozo que se descalça ritualmente. A subserviência encenada acaba por confessar o domínio da situação, que exprime o gesto de segurar o pé falicamente estendido. Este funciona simultaneamente como uma barreira simbólica proibindo o acesso ao corpo da Dama e como um troféu imaginário da medida comum aos sexos. Na segunda estrofe, a diferença sexual aparece como distância geográfica coberta pelo *élan* do canto perfeito, sem defeito, feito à medida (do verso): *motz no'i deschapdolha*. A *canço* substitui o objecto do fantasma pois, ao denegar a ausência de medida comum aos sexos, ela mantém a função do fetiche num plano onde, todavia, a língua dinamiza poeticamente o olhar imobilizado no e pelo fantasma.

*Fin'amors* é o nome que os trovadores deram a este desejo intransitivo, o desejo cujo objecto é puramente verbal. Quanto ao romance, ele inscreve a *fin'amors* numa sintagmática narrativa, o que o força a articular o impasse do desejo numa dinâmica actancial e numa sucessão de acções e eventos orientada para um desenlace, cuja forma canónica é a conjunção do sujeito com o objecto sancionada pelo destinador. Por outras palavras, o romance postula a transitividade do desejo e tende a compatibilizar amor e casamento.

A forma narrativa do impasse da *fin'amors* é o adultério. Os amores de Tristão e Isolda e de Lancelot e Guenièvre são casos paradigmáticos. No *Tristan* de Béroul o

adultério é tratado como uma questão eminentemente social que se traduz no conflito entre os amantes, por um lado, e a corte, por outro. Béroutl conta a alternância das rupturas e dos restabelecimentos do contrato entre Tristão e o rei Marc, conforme este se deixa persuadir pelas denúncias dos barões ou pelas encenações do seu sobrinho e da sua mulher. Marc oscila incessantemente entre Tristão, que representa os valores da esfera privada, e os barões, que representam os valores da esfera pública. A vacilação do rei repercute-se na relação entre Tristão e Isolda que alterna entre conjunção e disjunção. Mas enquanto que, em Béroutl, o impasse da relação amorosa vale essencialmente pela acção subversiva que exerce sobre o vínculo social, Thomas, por seu lado, analisa o impasse como encontro falhado entre os desejos masculino e feminino. A lei que mantém o objecto fora do alcance do desejo ou, se preferir, que impede que o casal constitua um todo harmonioso, não encarna em nenhuma entidade externa (rei, barões) mas é intrínseca ao próprio desejo. Esta inerência da lei ao desejo não será provavelmente estranha à identidade do marido e do amante na mesma personagem, como acontece na esmagadora maioria dos romances em verso (cerca de 40 entre 1180 e 1250). Em *Érec et Énide* e no *Chevalier au Lion*, a acção organiza-se a partir de uma crise conjugal que se traduz num desequilíbrio entre amor e cavalaria: Érec abandonando o treino militar para privar mais com a mulher, Yvain esquecendo-se de voltar para casa de tão absorvido que estava na actividade cavaleiresca. Estes desequilíbrios em quiasmo desencadeiam as aventuras que terminam com uma recontractualização do amor conjugal assente numa dosagem de público e privado que é diferente nos dois romances: no primeiro, a reconciliação do casal é coroada (é caso para o dizer) com a sua intronização pela mão do próprio Artur, numa convergência perfeita entre o amor e a mais alta função social; na segunda, a reconciliação do casal é uma questão privada que acontece no espaço doméstico, sem ligação com a corte nem

com o valor e o prestígio que esta reconhece a Yvain. Entre *Érec et Énide* e o *Chevalier au Lion*, Chrétien escreveu dois romances de adultério: *Cligés* e *Le Chevalier de la Charrette*. O primeiro é conhecido como um anti-Tristão, na medida em que os escrúpulos morais de Cligés e Fénice os impedem de consumir o adultério. No entanto, o estratagema da falsa morta, destinado a fazer crer a Alis que enviuvou e a criar condições favoráveis à fuga dos amantes, é uma astúcia digna de Isolda. De facto, a história só tem um desenlace nupcial porque Alis morreu de raiva ao saber a verdade. Quanto a Lancelot, tendo em conta que Artur não é nenhum Alis, Chrétien mais não pode fazer do que deixar o romance inacabado a passá-lo a Geoffroy de Legny que lhe deu um final pouco convincente. Há na obra de Chrétien uma correlação entre ética e estética em torno do impasse na sua dupla vertente sexual e narrativa. Como concluir um romance quando o núcleo duro da relação amorosa não é solúvel na narração e a deixa aberta, e quando o casamento, em vez de encerrar a história, desencadeia a série disfórica de acções e aventuras?

Lírica e romance constituem os géneros cortesês, assim chamados por serem produzidos e recebidos no âmbito das cortes, ou seja, em meio aristocrático. Assim sendo, cabe perguntar em que é que a questão do amor no casamento constitui uma problemática especialmente sensível para a nobreza, tanto a grande (feudais) como a pequena (cavaleiros). A tese que defendo afirma que tal problemática é correlativa de um determinado tipo de sujeito que emerge com a desarticulação textualista da ordem feudal acima descrita.

Os géneros cortesês prolongam e desenvolvem o discurso do sujeito e sobre o sujeito que Carlos Magno inaugura na *laisse* 291 da *Chanson de Roland*, de que falamos acima. Mais do que a concepção romântica do sujeito como indivíduo isolado do grupo, devemos ver nele uma instância não idêntica a si mesma, cujo desejo não cabe todo na

esfera do vínculo social. O relevo da temática amorosa na lírica e no romance resulta precisamente do dizer e do contar a tensão do desejo subjectivo que não se acomoda da alienação a uma ordem de normas, interditos, prescrições, valores e ideais capazes de articular um conjunto de canais e de lugares para a circulação da libido ao serviço das necessidades do corpo social. Os géneros cortesies lidam com o que da pulsão fica de fora ou no limiar desta ordem e fazem aparecer a não-identidade do sujeito a si mesmo como estrutura de bordo. A natureza sexual do bordo não é assumida como tal na *Chanson de Roland*, mas é-o claramente na lírica e no romance, géneros que se desenvolvem como discursos sobre o amor a partir de um ponto opaco: a coisa feminina.

O desmantelamento das estruturas feudais tem uma dimensão sexual. No processo de desintegração do horizonte feudal do sentido e da inteligibilidade, a diferença sexual sofre, enquanto valor cultural, um deslocamento que torna manifesto o impasse que lhe é inerente e que o imaginário e as práticas culturais têm como missão esconder ou denegar. Numa ordem cujos discursos de sustentação entram em ruptura, a diferença sexual surge bruscamente despojada de sentido, irrompe como real opaco. O amor cortês, nas suas diversas facetas e configurações literárias, mais não é do que o nome dado a várias tentativas ficcionais de apreender o real da diferença sexual numa renovada matriz de significações e de valores. O amor cortês é, pois, a elaboração, de acordo com coordenadas e parâmetros emergentes e inconsistentes, de uma ética da relação entre homens e mulheres, que se traduz em novas formas de contrato e de vínculo erótico.

É neste contexto que deve ser tratada a questão da (in)compatibilidade entre amor e casamento que percorre os textos cortesies dos séculos XII e XIII como um arrepio de angústia. Tal questão tem inevitavelmente um valor crucial para os nobres, a



partir do momento em que a Igreja reformada redefine o casamento enquanto sacramento. Até aí confinado ao círculo familiar, o casamento passa então a ser matéria da competência da instituição eclesiástica. Georges Duby, Jack Goody, Robert Moore, entre outros, salientaram o golpe fatal que as novas características do casamento – monogamia, indissolubilidade, consentimento mútuo e extensão do incesto até ao sétimo grau de parentesco – desferiram na manipulação desta instituição como instrumento de aquisição de património e estratégia hereditária de inestimável alcance económico e político para os feudais. É certo que eles foram capazes de se adaptar às circunstâncias adversas e até de tirar proveito delas, mas isso não quer dizer que a forma de vida feudal que vigorou entre o desmembramento do Império carolíngio e os finais do século XI não tivesse sido irreversivelmente ultrapassada.

A partir de 1050, o Papa pôs em marcha uma reforma com o objectivo de centralizar o poder : contra a dispersão e a diversidade de tradições, de opiniões e de cultos locais<sup>2</sup>, o papa e os altos prelados estabeleceram a unidade da Igreja de Roma e estenderam a sua legalidade a toda a Cristandade. Mais do que a corte monárquica, a Igreja dispunha dos recursos humanos e materiais necessários à constituição de um dispositivo textual sobre o qual assentar a sua autoridade impessoal e universal. A reforma gregoriana instaurou a Igreja como instituição simbólica que, como tal, transcende, desloca e negativiza os laços familiares e as identificações com o grupo social imediato, tanto para os seus membros como para os leigos. A implementação do novo modelo de casamento permitia à Igreja intervir na esfera familiar para gerir directamente os contratos matrimoniais, garantindo que o consentimento mútuo exprimia a vontade dos noivos e não o efeito da pressão directa do chefe da linhagem. Não se trata aqui propriamente de libertação ou de emancipação do indivíduo em

---

<sup>2</sup> Um dos casos mais conhecidos é o da diocese de Milão cuja hierarquia referia à autoridade de santo Ambrósio tradições que consistiam em casar, comprar cargos e funções e praticar uma liturgia própria.

relação à autoridade paterna. Do que se trata é do reconhecimento da pessoa na condição abstracta e universal de sujeito, independentemente da sua identidade como membro de uma comunidade particular (linhagem, etnia, língua, corporação, género). Neste aspecto, o alcance institucional da Igreja era bem mais lato do que o do estado monárquico, porquanto a universalidade deste se restringia idealmente à dimensão nacional, enquanto que a da Igreja abarcava uma dimensão internacional, idealmente planetária. Mas além disso, enquanto que o estado focava no sujeito a sua natureza política, colocando-o no plano da coisa pública, a Igreja atingia o seu âmago sexual, colocando-o no plano da coisa privada, singular. A inovação radical do novo modelo de casamento consistiu precisamente em tratar a sexualidade não (só) como uma necessidade do corpo social mas como uma necessidade do (corpo e do espírito do) sujeito. A velha ordem feudal legitimava o matrimónio como contrato entre linhagens, negociado pelos chefes respectivos. É certo que esta prática prosseguiu ao longo de séculos mas privada da sua base de legitimação, logo destinada a ser banida do quadro axiológico moderno. A partir do momento em que a legitimidade do casamento assenta no consentimento mútuo dos cônjuges, o contrato matrimonial evolui no sentido da primazia sobre a vontade social da vontade subjectiva, i.e., daquilo que no sujeito padece do colectivo. A relação interna ao casal tende a primar sobre a relação do casal à comunidade. Em termos actanciais, a conjunção do sujeito ao objecto dispensa a sanção do destinador, pois a lei estrutura o desejo não por fora mas por dentro. O culminar deste processo é a percepção moderna do casamento como contrato de amor, por conseguinte sujeito à instabilidade e à desregulação da relação amorosa quando, desconectada dos interesses e critérios exteriores que garantem a sua viabilidade, se vê confrontada com o seu próprio impasse. Compreende-se assim que a Igreja tenha cedido no que à extensão do incesto diz respeito mas não tenha abdicado da monogamia e da

interdição do divórcio. É que mais do que contrariar estratégias hereditárias feudais como o concubinato e o repudiamento, os princípios da monogamia e da indissolubilidade da aliança matrimonial funcionaram como limitações à sua tendencial subtracção à esfera da *polis*. Eles não asseguram só que o controlo institucional da sexualidade passa da família para a Igreja, mas também que esse controlo, ao introduzir a prescrição ‘um único cônjuge para toda a vida’, confere à relação conjugal um elevado grau de estabilidade contratual que previne a acção socialmente corrosiva do amor enquanto tal. De facto, o modelo de casamento inventado e implementado pelos reformadores encerra uma aporia que é precisamente a que opõe amor e contrato e não é de admirar, por isso, que o consentimento mútuo estivesse vocacionado para se destacar das outras normas e se impor, na legalidade do estado laico, como o único princípio legitimador do casamento de amor. Esta aporia decorre precisamente da assunção do impasse sexual que é correlativo do advento de uma nova economia libidinal centrada no sujeito como estrutura de bordo (não-idêntico a si mesmo nem ao grupo social imediato): a pulsão não é inteiramente subsumível em relação social e em significação partilhada. Só uma cultura que está em condições de pensar o sujeito na sua dimensão universal e impessoal pode correlativamente conceptualizar a singularidade do desejo subjectivo e dar forma ficcional ao impasse na relação com o parceiro sexual. Não sendo o único, a textualização da cultura é certamente um factor necessário e decisivo na criação destas condições. Os géneros cortesões surgem com a emergência desta matriz cultural moderna e o discurso que desenvolvem sobre o amor, enquanto arte de lidar com o impasse, de gerir a insatisfação e de deslocar o regime do prazer, contribuiu largamente para a sua consolidação<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Leia-se a este respeito o livro de Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, onde o autor considera que o amor cortês, longe de estar ultrapassado, constitui a matriz do amor ocidental moderno, presente, por exemplo, em Sacher-Masoch e no surrealismo. Žižek analisa algumas obras literárias (*Les liaisons dangereuses*, *Cyrano de Bergerac*) e cinematográficas (*Wild at heart*, *La nuit américaine*, *Ma nuit chez*

## Bibliografia

Berry, André, ed., *Bernart de Ventadorn. Choix de chansons*, Limoges, Rougerie, 1958

Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, LGF/Livre de Poche, 1994 (texto em francês antigo e tradução em francês moderno)

Short, Ian, ed., *La Chanson de Roland*, Paris, LGF/Livre de Poche, 1990

Walter, Philippe., ed., *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, LGF/Livre de Poche, 1989 (inclui os textos de Bérout e de Thomas)

Auerbach, Eric, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968

Bloch, Howard., *Étymologies et généalogies. Pour une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989

Boutet, Dominique.& Strubel, Armand, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979

Cerquiglini, Bernard, 'Une langue, une littérature', Poirion,D., *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF,1983

Cerquiglini, Bernard, *La naissance du français*, Paris, PUF, 1991

Duby, George, *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Paris: Hachette, 1981.

Goody, Jack, *The development of the family and marriage in Europe*, Cambridge & NY, Cambridge UP, 1983.

Haidu, Peter. *The subject of violence. The Song of Roland and the birth of the State*. Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1993

Haidu, Peter. *The subject medieval/modern*. Stanford, Stanford UP, 2004.

Leupin, Alexandre, *La passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et La Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000

Leupin, Alexandre, 'L'idole invisible du souverain', <http://www.alexandreleupin.com/publications/IdoleSouverain.html>

Ong, Walter, *Orality and Literacy*, London & N.Y., Routledge, 2003 (1982)

Moore, Robert., *La première révolution européenne*, Paris, Seuil, 2001

---

*Maud*, *The crying game* e o motivo da *femme fatale* no *film noir*, como variações da matriz do amor cortês.

Paquette, Jean-Marie, 1988 'Définition du genre' in Victorio, J. & Payen, J-Ch., dir., *L'épopée*, Turhout, Brepols, p. 15-35

Rychner, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955

Stock, B., *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton UP, 1983

Vaillant, Alain, 'Roman' in Aron, Paul et alii, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002

Zizek, Slavoj, *The Metastases of Enjoyment. Six essays on Woman and Causality*, London & NY, Verso, 2001 (1994)

Zumthor, Paul., *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987

